

'Les Allemands et les Boches': la musique allemande à Paris pendant la Première Guerre mondiale

Esteban Buch

► **To cite this version:**

Esteban Buch. 'Les Allemands et les Boches': la musique allemande à Paris pendant la Première Guerre mondiale. *Le Mouvement social*, Les Editions de l'Atelier/Editions ouvrières, 2004, pp.45–69. <www.cairn.info/revue-le-mouvement-social-2004-3-page-45.htm>. <10.3917/lms.208.0045>. <hal-01044763>

HAL Id: hal-01044763

<https://hal.inria.fr/hal-01044763>

Submitted on 28 Jul 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

« Les Allemands et les Boches » :

La musique allemande à Paris pendant la Première guerre mondiale

A Londres, « on n'a pas encore opéré la distinction entre les Allemands et les Boches », déplore un critique français en décembre 1916. A Paris, par contre, pendant toute la durée du conflit cette distinction est observée avec une certaine rigueur : si Mozart, Beethoven et même Schumann continuent à être joués, Wagner et tous ses successeurs, y compris des contemporains tels que Strauss ou Schoenberg, sont frappés d'un ostracisme complet. Mais la mise en place de cette distinction, sur le plan des pratiques musicales comme sur celui des discours, ne va pas sans tensions et hésitations, qui reflètent autant les débats idéologiques généraux que des positions contradictoires à l'intérieur du champ musical. Le présent article est une contribution à l'étude de ce problème, tirant avantage des travaux sur la musique en France pendant la Première Guerre mondiale publiés notamment par Michel Duchesneau, Jane Fulcher, Carlo Caballero, et Sophie-Anne Leterrier¹.

* * *

Le 8 août 1914, le compositeur Vincent d'Indy écrit à son fils Jean, lieutenant de Dragons à Lunéville : « Quand je vois partir tous ces beaux régiments (le 76^{ème}, ce matin à 4 h. est passé sous nos fenêtres, la musique jouait les 2 grenadiers de Schumann) je grille de partir avec ! »² Trois jours auparavant, il a demandé au Ministre de la Guerre à « être utilisé

¹ Michel Duchesneau, « La musique française pendant la Guerre 1914-1918. Autour de la tentative de fusion de la Société Nationale de Musique et de la Société Musicale Indépendante », *Revue de Musicologie* Tome 82 n°1, 1996 ; Jane F. Fulcher, « The Composer as Intellectual: Ideological Inscriptions in French Interwar Neoclassicism », *The Journal of Musicology* Volume XVII n°2, printemps 1999, p.197-230 ; Carlo Caballero, « Patriotism or Nationalism ? Fauré and the Great War », *Journal of the American Musicological Society*, Vol.52 n°3 fall 1999, pp.593-626; Sophie-Anne Leterrier, « Culture de guerre et musique nationale. La musique française dans la Grande Guerre », *Chefs-d'œuvre et circonstances*, Archives Départementales du Pas-de-Calais, 2000, p.15-38.

² Lettre à son fils Jean, 8 août 1914, Vincent d'Indy, *Ma Vie. Journal de jeunesse. Correspondance familiale et intime 1851-1931*, Choix présentation et annotations de Marie d'Indy, Séguier, Paris, 2001, p.740.

dans un service quelconque militaire et combattant si possible », en concluant sa lettre : « j'espère que vous voudrez bien prendre en considération le désir ardent d'un vieux volontaire de 1870 »³. Ainsi, pendant qu'il attend la réponse, d'Indy a beau être plein d'enthousiasme patriotique, c'est la musique d'un compositeur allemand qui vient esthétiser son rêve guerrier – et l'on peut d'ailleurs se demander si ce n'est pas d'une musique rêvée qu'il s'agit, Schumann ne figurant pas, en principe, au répertoire des musiques militaires françaises⁴. Mais, en tout cas, il ne s'agit pas de n'importe quelle musique allemande. Le célèbre poème de Heinrich Heine raconte le dialogue de deux anciens de la Campagne de Russie qui, sur la route du retour après une longue captivité, apprennent en Allemagne la nouvelle de la chute de l'Empire. Pour l'un, ce sera le retour au foyer et l'adieu aux armes car, dit-il, « Das Lied ist aus » (« la chanson est finie »). L'autre, affaibli par les blessures que vient de rouvrir la funeste nouvelle, sent la mort venir. Une mort dont ne le tirera un jour, dit-il, que « le hurlement des canons et le bruit des sabots des chevaux hennissants » : « Alors je sortirai en armes de ma tombe / Et j'irai protéger l'Empereur, l'Empereur »⁵. C'est sur les derniers vers, où la quarte de la mélodie initiale en mineur laisse la place au mode majeur, que retentit *La Marseillaise*. Le lied, cependant, ne s'achève pas là, mais sur un postlude instrumental, une mélodie descendante qui, cherchant comme à tâtons un point de repos, va s'arrêter seulement sur la tierce de la tonique.

On peut interpréter ce postlude non conclusif comme le signe du caractère littéralement fantomatique d'un patriotisme d'Outre-tombe. Mais aussi, et ce n'est pas contradictoire, comme la marque du cheminement fragile de cette œuvre entre les ruptures de l'Histoire. Alors que dans le poème de Heine, écrit vers 1816, l'Allemagne apparaît comme le

³ Cit. in Jean de la Laurencie, *Le visage militaire de Vincent d'Indy - Extrait de la « Revue du Vivarais »*, Aubenas, Imprimerie Clovis Habauzit, 1933, p.16-17.

⁴ Voir Georges Kastner, *Manuel général de musique militaire à l'usage des armées françaises*, Paris, Firmin Didot frères, 1848, Minkoff Reprint, Genève, 1973 ; et Eric Conrad, *Histoire des Musiques & Fanfares de la Cavalerie Française*, sde.

⁵ Heinrich Heine, « Les grenadiers », trad. Jean-Pierre Lefebvre, in *Anthologie bilingue de la poésie allemande*, J.-P. Lefebvre éd., Paris, Gallimard/Pléiade, 1995, pp.678-681.

lieu de la prise de conscience des soldats français en déroute, la prise de conscience historique des Allemands déclenchée par l'invasion française conduira la génération de Schumann, qui compose ce lied en 1840, à voir dans la musique un symbole de son identité nationale. Ce moment, où en France la *Marseillaise* se teint d'un patriotisme agressif, marque en Allemagne les débuts d'une évolution nationaliste qui, en 1870, mettra face à face les compatriotes de Richard Wagner et les soldats de l'Empereur, troisième du nom - dont le jeune wagnérien Vincent d'Indy, volontaire de la Garde Nationale de Paris. Après la guerre, tandis que Wagner écrit le pamphlet *Une capitulation*, d'Indy produit son *Histoire du 105^e Bataillon de la Garde Nationale de Paris en l'année 1870-1871 par un engagé volontaire dudit bataillon âgé de 19 ans*. Dans cette brochure, le ton est brave, mais la musique vient souvent adoucir la figure de l'ennemi. Par exemple, dans cette description des prisonniers croisés après le combat de Val-Fleury, où reviennent les échos des premiers voyages en Allemagne pour découvrir l'œuvre de Wagner :

Cette rencontre fut assez curieuse pour moi, car ces hommes appartenaient au 2^e régiment de la garde bavaroise que j'avais vu lors de mon passage à Munich, au mois de janvier précédent. J'avais même fait de la musique, chez Schlesinger, avec des officiers de ce régiment, dont l'uniforme bleu de ciel et argent m'avait frappé. Et il se trouve que c'est précisément contre ce corps que je me suis battu ! et, qui sait ? peut-être une de mes balles a-t-elle frappé l'un de ces jeunes officiers dont je serrais la main un an auparavant⁶.

En 1914, comme le deuxième grenadier de Schumann, le hurlement des canons et le bruit des sabots réveillent en Vincent d'Indy le soldat qui sommeillait depuis plus de quarante ans. Non pas pour défendre la mémoire de l'Empereur, certes (car si en 1872 le jeune aristocrate engagé n'avait pas eu un mot pour Napoléon III, en 1914 l'antidreyfusard d'Indy est un ardent royaliste), mais pour venger les « sinistres moments » de sa jeunesse et cette capitulation qui l'avait fait « pleurer de rage ». Entre temps, son rapport à la musique allemande contemporaine a changé du tout au tout : à la place du dieu Richard Wagner

⁶ Vincent d'Indy, *Histoire du 105^e Bataillon de la Garde Nationale de Paris en l'année 1870-1871 par un engagé volontaire dudit bataillon âgé de 19 ans*, Paris, Charles Douniol et Cie, 1872, p.73.

trônent maintenant, dans un pays en proie au « règne du caporalisme », les Mahler et les Strauss, les Bruckner, Weingartner et autre Siegfried Wagner ; ou encore, ajoute d'Indy, « des champignons, plus ou moins vénéneux » dont le plus connu est « un nommé Schönberg ». Tous, les représentants d'une musique allemande qui « se traîne actuellement dans une stérile et mégalomane décadence »⁷. C'est ce qu'il dit en juin 1915, lors de l'une de ces conférences qu'il prodigue pour servir la cause de la musique française, faute d'être parti au front ; car même si en réponse à sa lettre un fonctionnaire du ministère l'avait invité à se présenter devant un bureau de recrutement, de fait Vincent d'Indy, âgé de 62 ans au début des hostilités, vivra la Première Guerre mondiale à l'arrière - tout comme les autres compositeurs de sa génération, Claude Debussy, Gabriel Fauré, Camille Saint-Saëns, et à la différence de collègues plus jeunes tels que Florent Schmitt, Reynaldo Hahn, ou Maurice Ravel. En avril 1916, dans le *Musical Courier* de New York, il publiera un article dont le titre résume toute la difficulté, voire tout l'arrachement, auquel la nouvelle situation contraint les musiciens et mélomanes français : « Se libérer soi-même de la domination musicale allemande »⁸.

* * *

Si l'attitude de Vincent d'Indy vis-à-vis de la musique allemande pendant la Grande Guerre doit beaucoup à sa biographie, elle participe bien sûr d'une expérience collective. Pendant toute la durée du conflit, la question va non seulement intéresser tous les acteurs de la vie musicale française, mais aussi nombre d'artistes ou d'intellectuels non musiciens – de Maurice Barrès et Léon Daudet, à Sar Peladan ou Auguste Rodin. Elle va même résonner en première page des journaux, par exemple avec la série d'articles que, sous le titre *Germanophilie*, Camille Saint-Saëns publie dans *L'Echo de Paris* à partir du 21 septembre

⁷ Vincent d'Indy, « Musique française et musique allemande », *La Renaissance politique, littéraire et artistique*, 3^e année n°10, 12 juin 1918, p.1477.

⁸ *Musical Courier*, 27 avril 1916.

1914, pour dénoncer l'attachement coupable du public français à Goethe, Schiller et Wagner – ce dernier étant, d'après lui, « la machine la plus puissante employée par l'Allemagne pour germaniser l'âme française »⁹.

Comme on voit, pour Saint-Saëns le rejet de la musique allemande est indissociable de celui de la littérature allemande, dans le cadre d'une remise en cause générale de la *Kultur* de l'ennemi. A son tour ce geste dans le domaine culturel participe du refus de tout ce qui est allemand, des cours de langue dans les écoles aux plus banals objets *made in Germany* – affublés parfois par la rumeur de pouvoirs maléfiques, tel le lait Maggi et le bouillon Kub qui, dès août 1914, sont la cible de véritables émeutes « patriotiques »¹⁰. Ainsi, la réflexion sur la musique est étroitement liée à la question des intérêts économiques qui s'y rattachent, certains allant jusqu'à dire que « le grand coupable, c'est le Commerce – non l'Art »¹¹. Aux côtés du programme des sociétés de concerts ou d'institutions telles que l'Opéra, l'édition de livres ou de partitions classiques, la manufacture d'instruments, l'activité des amateurs et des professeurs sont directement concernées, donnant lieu à des discussions qui prolongent les débats d'avant-guerre au sein du champ culturel en général : Kenneth E. Silver signale par exemple, en référence au Salon d'Automne de 1910, que « la rivalité économique qui opposait la France et l'Allemagne dans l'exportation des arts décoratifs était en effet, depuis le départ, au centre de la controverse sur l'art munichois ».¹² A l'automne 1914, le directeur de l'Opéra, Jacques Rouché, écrit dans ses carnets que, du moment que l'appartenance de Wagner à l'histoire de la musique ne saurait être contestée, le débat sur l'opportunité de le jouer « est en réalité complètement en dehors du domaine musical ».

⁹ Camille Saint-Saëns, « Germanophilie », *L'Echo de Paris*, 21 septembre 1914 ; *ibid*, 19 octobre 1914. Ces articles ont été réunis par l'auteur sous le même titre, *Germanophilie*, Paris, Dorban-Ainé, 1916.

¹⁰ Voir Fred Kupferman, « Rumeurs, bobards et propagande », in *14-18 : Mourir pour la patrie*, Points-Seuil 1992, pp.212-3.

¹¹ Henry Bataille, cit. in Jean Poueigh, « Doit-on jouer Wagner après la guerre ? », *La Renaissance politique, artistique et littéraire*, 4^e année n°3, 5 février 1916, p.1912.

¹² Kenneth E. Silver, *Vers le retour à l'ordre. L'avant-garde parisienne et la Première Guerre mondiale*, Paris, Flammarion, 1991, p.153.

Or, l'œuvre de Wagner était tombée dans le domaine public le 1^{er} janvier 1914, libérant ainsi les éditeurs et producteurs français de toute obligation de verser des droits à la famille Wagner ; mais le fait que « ses droits d'auteurs n'enrichiront ni ses héritiers, ni l'Allemagne » ne suffira pas à justifier la perspective d'une levée du ban instauré dès le début de la guerre. Car il est clair pour tout le monde, y compris naturellement pour Rouché, que les œuvres d'art ne sont pas des marchandises comme les autres. Face à l'antigermanisme généralisé, de prudentes tentatives seront faites pour établir un distinguo entre le boycott commercial et le refus des œuvres de l'esprit : « Wagner est indigeste mais génial [...] Je ne me laverai plus les dents avec l'Odol mais ne je me priverai ni de Schubert, ni de Bach, ni de Beethoven »¹³. Mais en général, loin de voir dans l'art un domaine protégé par le fait de ne pas se réduire à l'économique, la perception qui domine est bien sûr celle de sa dimension idéologique et politique. Voire carrément militaire, esquissée, ne serait-ce qu'ironiquement, dans cette phrase de Debussy : « En 70 ils avaient Richard Wagner ; en 1914 ils n'ont plus que Richard Strauss ! »¹⁴.

Saint-Saëns, par exemple, revendique haut et fort la paternité de la formule : « Si l'art n'a pas de patrie, les artistes en ont une »¹⁵. Une position rhétorique sur laquelle Frédéric Masson peut renchérir en disant que l'art a bel et bien une patrie, qu'il est « l'essence même de la nationalité », pour lancer cette menace à l'adresse des wagnériens : « Il faut que la France soit la France, qu'elle fasse des Français de France, et qu'elle supprime tout net le Français ou la Française *made in Germany* »¹⁶. Ainsi, le plaisir musical, volontiers reconnu comme la plus intime des jouissances esthétiques, peut devenir l'indice de la fidélité à la patrie – ou celui de la trahison.

¹³ « Soyons raisonnables », *Le Mot* n°15, 27 mars 1915 ; cit. in Silver, *op.cit.*, p.37.

¹⁴ Claude Debussy, lettre à Désiré-Emile Inghelbrecht, 18 août 1914 ; cit. in François Lesure, *Claude Debussy-Biographie critique*, Paris, Klincksieck, 1994, p.387.

¹⁵ Saint-Saëns, *art.cit.*, 21 septembre 1914.

¹⁶ Frédéric Masson, « L'Art sans Patrie », *L'Echo de Paris*, 27 septembre 1914.

Si la musique n'a peut-être pas dans le débat public un prestige comparable à celui de la littérature, la philosophie ou l'histoire, elle soulève des problèmes particuliers. Dans le domaine musical, toute évaluation de l'histoire, ou toute philosophie de l'histoire, entraîne des conséquences pratiques : qui faut-il jouer, qui faut-il proscrire ? Car le canon musical, qui fonde la légitimité d'un répertoire, n'est pas seulement une histoire de la musique, il est pour ainsi dire une histoire conjuguée au présent – celui de l'expérience esthétique qui, elle, se voudrait étrangère à l'histoire. Et ce, pour une œuvre de musique instrumentale davantage que pour un ouvrage littéraire ou théâtral, où la langue est toujours là pour rappeler le caractère particulier des productions culturelles.

Sans parler du fait que le wagnérisme a déjà laissé à cette génération qui maintenant se retrouve aux premières loges du front intellectuel – à défaut d'être sur le vrai front – l'expérience d'une œuvre musicale devenant bel et bien fait social total, car interpellant, à tort ou à raison, l'ensemble des registres discursifs de la culture, y compris le politique. Ce qui fait dire à Masson que Wagner est « une drogue » et que le wagnérisme est « l'expression complète de la culture allemande », raison pour laquelle « les Français atteints de wagnérite se livrent volontairement à l'Allemagne »¹⁷. C'est cette expérience qui à présent va être sollicitée autant pour discuter du problème concret de l'interprétation des œuvres de Wagner à Paris, que pour constituer un registre métaphorique permettant à Maurice Barrès, par exemple, d'intituler « Les Valkyries et nos jeunes héros » une chronique où il dénonce l'intention de l'Allemagne de « s'emparer de tous les moyens de destruction qu'il y a dans l'univers »¹⁸. A comparer avec les propos de Sar Peladan, le mystique rose-croix: « Les dieux n'ont pas de patrie sur la terre et Wagner est un dieu. Au rythme des Walkyries on crèverait encore mieux les Boches »¹⁹. La polémique autour de Wagner est d'ailleurs suffisamment connue pour que

¹⁷ Frédéric Masson, « La drogue », *L'Echo de Paris*, 13 octobre 1914.

¹⁸ Maurice Barrès, « Les Valkyries et nos jeunes héros », *L'Echo de Paris*, 3 décembre 1914.

¹⁹ Peladan, in Poueigh, « Doit-on jouer Wagner... », art.cit., p.1914.

même les chanteurs populaires s'en mêlent, la « chanson poilue » *La Walkyrie, la vache qui rit* contant parmi les plus grands tubes de la période²⁰.

Entre laisser en l'état une situation d'avant guerre où l'ensemble de la vie musicale était impensable sans les Allemands et la musique allemande²¹, et supprimer tout cela sans plus, comme certains n'hésiteront pas à exiger, l'éventail des possibles était large. Après un ostracisme qui dans les premiers mois semble avoir été presque total – nous y reviendrons-, un certain consensus semble toutefois s'être dégagé. Son contenu diffère sensiblement de l'attitude observée dans certains pays alliés, par exemple en Angleterre, où Wagner et Brahms sont maintenus dans les programmes. La remarque qu'à Londres « on n'a pas encore opéré la distinction entre les Allemands et les Boches ; entre les maîtres divins du romantisme et les goujats de la Kultur contemporaine », inspirée par un concert où l'on joue des œuvres de Engelbert Humperdinck et Ferruccio Busoni, résume à contrario assez précisément ce qui se passe dans les salles de concert parisiennes. En effet, l'attitude prédominante est celle d'une distinction historique qu'illustrent ces propos de Camille Mauclair imaginant déjà, en décembre 1916, l'après-guerre – et ce côté prospectif est important pour comprendre l'actualité de ces débats, alors que la gravité du conflit pourrait les faire tenir pour insignifiants, voire inconvenants :

La tâche nous incombe à tous de préparer la mission de la mentalité nationale dans une Europe qui, délivrée du germanisme obsédant, nous redemandera le

²⁰ Bénédicte Grailles, « Chanson de marche, *lamento* funèbre et hymne à la renaissance. La production musicale imprimée entre 1918 et 1922 », in *Chefs-d'œuvre et circonstances*, op.cit., p.39.

²¹ En 1916, Jean Poueigh avançait quelques chiffres concernant les grands concerts de musique symphonique, reproduits ici à titre indicatif : la dernière saison d'avant-guerre de la Société des Concerts du Conservatoire incluait 46 œuvres allemandes, 32 françaises, 2 italiennes et 2 russes, avec Beethoven en première position (19), face à Berlioz (2). Aux Concerts Colonne, sur 137 œuvres jouées, Poueigh décompte 68 françaises, 64 allemandes, 3 russes et 2 italiennes ; Beethoven est premier avec 18 œuvres, Franck à 16, à égalité avec Wagner, Berlioz à 9. Aux Concerts Lamoureux, sur 157 œuvres, 86 sont allemandes, 55 françaises, 12 russes, 1 italienne, 1 norvégienne, 1 suisse, 1 roumaine. Wagner arrive en tête avec 23 œuvres, le premier français est Saint-Saëns, avec 7. Le total donne, sur 376 œuvres exécutées, 221 « étrangères », dont 196 allemandes, et 155 françaises ; Beethoven est joué 52 fois, suivi par Wagner 39, Franck 24, Saint-Saëns 21, Schumann 18, Berlioz 15, etc. Les limites de ce type de calcul sont évidentes, une symphonie ne « valant » pas une ouverture, ne serait-ce qu'en termes de durée ; par ailleurs, inutile de revenir ici sur les implications d'une description telle que « symphonie roumaine », « œuvre étrangère », etc. Voir Jean Poueigh, « La musique allemande à Paris », *La Renaissance politique, artistique et littéraire*, 4^e année n°3, 5 février 1916, pp.1993-4.

mot d'ordre éternel. Notre musique récente apparaîtra la seule assez cohérente dans sa variété pour se substituer à l'influence de l'effroyable musique germanique contemporaine, à cette musique d'attaque brusquée, de foration par masses, d'« état de danger de guerre », qui déchaînait sur nous ses pièces lourde, et comptait des Zeppelins et des Krupp dans ses symphonistes. Elle nous déplaisait, mais nous impressionnait, comme si sa brutalité nous eût été un mauvais présage : certains nous conseillaient d'y prendre la leçon de la puissance, fût-ce au détriment de notre goût. Nous en aurons fini avec elle, comme avec eux ; et d'autant plus nous garderons intacte notre vénération pour les grands Allemands de la pré-kultur, pour Bach, Mozart, Beethoven, Schubert et Schumann, innocents et tout humains.²²

Naturellement, cette distinction entre des Allemands « innocents » et les barbares de la *Kultur* n'est pas une invention des musiciens, pas plus qu'elle n'est particulièrement nouvelle. Elle constitue plutôt une reconduction de la thèse des « deux Allemagnes », récurrente dans les débats français depuis 1870 : l'idée d'une contradiction entre l'héritage humaniste, volontiers identifié à Kant, et le militarisme prussien, parfois associé au nom de Hegel²³. Or, avant la guerre, la question de l'Allemagne était venue nourrir un débat plus général sur le classicisme, mené sur fond de programme de régénération morale de la Nation française²⁴. La remise en cause systématique du Romantisme avait permis la cristallisation de bon nombre des rejets, non sans parti-pris et à-peu-près, tant ce concept était difficile à définir de manière rigoureuse - au point que l'on pourra dire qu'à la NRF, par exemple, « on se décide alors à nommer 'classiques' les œuvres qu'on aime et 'romantiques' celles qu'on rejette »²⁵.

Dans le domaine musical, la thèse des « deux Allemagnes » avait déjà informé, ne serait-ce que de manière implicite, les dénonciations de la « décadence » de la musique allemande qui avaient jalonné la réception des compositeurs contemporains depuis au moins le tournant du siècle. Or, le débat sur le classicisme semble avoir pris ici des contours particuliers, car le terme pouvait renvoyer à Mozart et Beethoven, également à l'héritage

²² Camille Mauclair, « Pour l'amour de la fée », *Le Courrier musical*, XVIII^e année, 1^{er} décembre 1916, pp.3-5.

²³ Voir Martha Hannah, *The Mobilization of the Intellect - French Scholars and Writers during the Great War*, Harvard University Press, Cambridge, Ma./London, 1996, pp.9-10.

²⁴ Voir Christophe Prochasson et Anne Rasmussen, *Au nom de la patrie – Les intellectuels et la première guerre mondiale (1910-1919)*, Paris, La Découverte, 1996.

²⁵ Auguste Anglès, cit. in Prochasson et Rasmussen, *op.cit.*, p.26.

« latin » ou à la France d'Ancien Régime, mais il était plus difficile de l'étendre aux Schumann et autre Weber, ces « maîtres divins du Romantisme » qui, pourtant, étaient intégrés depuis toujours au répertoire « classique », et auxquels on reconnaissait les vertus « latines » de clarté ou d'équilibre. D'où une ambiguïté terminologique persistante, qui permettait à l'occasion de décrire Schubert comme un « classique ».

C'est que, en tout état de cause, le point critique de la généalogie était ailleurs. D'après Carlo Caballero, « le public français divisait la musique allemande en trois catégories : les œuvres classiques ou 'consacrées', les œuvres contemporaines, et Wagner »²⁶. Et en effet, c'est l'auteur de *La Valkyrie* qui allait constituer la pierre d'achoppement des discussions, moins sur le plan pratique –car le maintien du ban pendant le conflit semble avoir fait l'unanimité– que sur celui de visions concurrentes de l'histoire de la musique et donc de l'histoire de la culture allemande. Mais avant d'aborder le détail de ces arguments, il convient de se placer dans une perspective chronologique.

* * *

Le début des hostilités entraîne une fermeture immédiate des théâtres et des salles de concert, qui ne sera levée qu'après la Bataille de la Marne, en novembre 1914. La Société des Concerts du Conservatoire reprend ses activités dans le Grand Amphithéâtre de la Sorbonne le 29 de ce mois, initiant une série de Matinées Nationales où l'on programme exclusivement de la musique française : Saint-Saëns, Albéric Magnard (tué par les Allemands au début du conflit) et César Franck (Belge, mais incorporé à la musique française via le canon scholiste), sont ainsi donnés le premier jour. Les recettes de ces concerts, où l'on présente souvent des textes et des compositions d'artistes mobilisés, vont à l'Œuvre Fraternelle des Artistes,

²⁶ Caballero, art.cit., p.607n.

institution placée sous la houlette du sous-secrétariat d'Etat aux Beaux-Arts, qui les distribue aux familles d'artistes sous les drapeaux ou sans ressources.

« Nous avons fait de belle et bonne musique à la Sorbonne –écrivra en octobre 1915 le chef d'orchestre André Messager-, mais je dois avouer que Bach, Mozart et Beethoven nous ont manqué. [...] Je suis convaincu que bientôt, le Français étant toujours admirateur du beau, nous pourrions réinscrire à nos programmes ces merveilles de l'art musical de l'Allemagne des XVII^e et XVIII^e siècles »²⁷. La réapparition des compositeurs allemands sera chose faite vers la fin de l'année 1915, pas spécialement en puisant dans les siècles cités par Messager, mais plutôt avec la *Troisième* et la *Cinquième* de Beethoven, qui rejoignent alors le répertoire français et les hommages aux compositeurs russes ou roumains²⁸. En mars 1917, l'orchestre de la Société des Concerts part pour une tournée en Suisse, n'hésitant pas à jouer, en plus des œuvres de Berlioz, d'Indy, Debussy ou encore Rimsky-Korsakov, l'Ouverture d'*Egmont* et l'*Héroïque* de Beethoven. Ce qui fait dire à un journaliste de Lausanne : « Rarement cette œuvre n'avait revêtu une si haute signification qu'en ce moment et en ce lieu, à la portée des canons allemands... et interprétée par un orchestre français. [...] Une soirée pareille est plus utile à la cause de la France que plusieurs volumes de littérature de propagande »²⁹.

Ce sont cependant les Concerts Rouge qui auront fait figure de pionnier dans ce domaine, en reprenant leurs activités le 17 janvier 1915 dans une salle de la rue de Tournon, sous la direction de Joseph Jamain, « avec un orchestre que la guerre rendait d'un recrutement bien précaire »³⁰. Depuis cette date, écrit en décembre 1916 le critique Jean Poueigh, ces musiciens « n'ont pas cessé de donner les Symphonies de Beethoven, Haydn, Schumann, Mendelssohn, etc., prêchant ainsi d'exemple contre un particularisme irraisonné qui, si on

²⁷ André Messager, interview, *La musique pendant la guerre* n°1, 10 octobre 1915, p.5.

²⁸ « Les Concerts », *Le Courrier musical*, XVIII^e année, 1^{er} décembre 1916, p.20.

²⁹ Gazette de Lausanne, 4 avril 1917, in Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire de Paris, *Tournée de Suisse*, 1917, p.18. Voir aussi Arthur Dandelot, *La Société des Concerts du Conservatoire (1828-1923)*, préf P.Gaubert, Paris, Delagrave, 1923.

³⁰ R., « Concerts-Rouge », *Le Courrier Musical*, 1^{er} décembre 1916. Voir également Henri de Curzon « La musique pendant la Guerre », in *Les Théâtres subventionnés pendant la guerre*, Bulletin de la société de l'histoire du théâtre, sde [1916 ?], p.37.

n'avait pas réagi, eût amoindri sans aucun profit pour personne, un patrimoine artistique que nous avons le droit de déclarer nôtre ».

Les orchestres Lamoureux et Colonne, pour leur part, reprennent leurs activités le 6 décembre 1914 à la salle Gaveau. Comme les autres groupements, ils sont fortement amoindris dans leurs effectifs à cause des nombreux départs au front : selon un rapport du Syndicat des Artistes musiciens, pas moins de la moitié de ses quatre mille adhérents avaient rejoint l'armée dès les premiers jours³¹. Ces prestigieuses institutions rivales, que dirigent respectivement Camille Chevillard et Gabriel Pierné, décident alors de rassembler leurs forces, sous le nom d'une Association Colonne-Lamoureux qui sera volontiers perçue comme un bel exemple d'Union Sacrée. Dans un premier temps, les programmes excluent totalement les compositeurs allemands, réservant en revanche un bon quart de leurs efforts à des œuvres des pays alliés. Cette attitude va cependant évoluer pendant l'automne 1915. Fin janvier 1916 sont programmées une symphonie de Beethoven et une autre de Schumann; le 12 mars 1916, à la salle Gaveau, c'est encore une symphonie de Beethoven qui est jouée, la *Huitième*, au terme d'un concert où l'on entend des œuvres de Massenet et de Franck, ainsi qu'une œuvre de Gabriel Pierné exaltant « Les Cathédrales », en souvenir du bombardement de la Cathédrale de Reims au début du conflit³².

Ainsi, on peut dire qu'aucune des sociétés de concert parisiennes n'aura appliqué un ban rigoureux sur les œuvres de compositeurs allemands - à l'exception de la Société Nationale, traditionnellement vouée au répertoire français, et qui d'ailleurs attendra le 10 novembre 1917 pour reprendre ses activités publiques³³. Mais cette attitude n'a prévalu qu'après un certain temps, le point d'inflexion se situant, d'après un observateur de l'époque, en septembre 1915 : « Certaines craintes s'étant effacées, on a vu reparaître à l'Opéra-

³¹ *La musique pendant la guerre* n°1, 10 octobre 1915, p.9.

³² Programme du 21^o Concert de l'Association Colonne-Lamoureux. Bibliothèque Nationale, Département de la Musique. Pour les allusions à la guerre dans les œuvres composées pendant la période, voire Leterrier, art.cit., passim.

³³ Voir Duchesneau, art.cit., p.141.

Comique Werther, malgré son sujet, et la Vie de Bohème, malgré l'attitude de son compositeur ; on a réentendu, aux Concerts Colonne-Lamoureux et même aux Matinées Nationales, du Mozart et du Beethoven... Et immédiatement, les recettes ont monté, le public a afflué de nouveau : désormais, ces séances sont sûres de l'avenir. »³⁴

Si les concerts de musique symphonique continuent à cultiver les classiques allemands, avec Beethoven, comme toujours, au premier rang, la situation est très différente dans le domaine de l'opéra. L'Opéra-Comique avait rouvert ses portes le 6 décembre 1914 avec *La Fille du régiment* de Donizetti, un *Ballet des Nations* de P.Vidal, le *Chant du départ*, et *La Marseillaise*, soit une série de pièces patriotiques qui, au-delà du *Werther* signalé par Curzon, donne le ton général de la programmation. Bien plus difficile avait été la poursuite des activités au Palais Garnier. Tout d'abord, pour des raisons pratiques, qui pendant un certain temps paralysent le fonctionnement de l'institution : « Je ne pense pas qu'il soit possible de songer avant la fin de la guerre à l'exploitation régulière de l'Opéra –écrit son directeur à l'automne 1914-. A l'heure actuelle, le personnel compte un trop grand nombre de mobilisés parmi les danseurs, les chanteurs, choristes, musiciens et machinistes »³⁵. Un rôle significatif revient aux raisons économiques, signalées par Jacques Rouché dans ses carnets le 19 décembre : « Le répertoire ne saurait aujourd'hui comprendre nombre d'œuvres, comme celles de Wagner, qui furent récemment l'unique source de bénéfices ayant une étendue appréciable et certaine ». Mais l'idée d'une réouverture de l'Opéra se heurte également à des arguments politiques énoncés au plus haut niveau, et dont fait part au directeur le sous-secrétaire aux Beaux-Arts : « M.Dalimier m'informe au cours de cette audience que le Conseil des Ministres n'est pas favorable à l'idée d'une réouverture de l'Opéra ». La réponse de Rouché sera d'organiser des matinées « de musique et de danse » qui commencent le 16 février au Trocadéro, et qui excluent tous les compositeurs allemands. Seulement à l'automne

³⁴ Curzon, art.cit., p.40.

³⁵ Jacques Rouché, « Académie Nationale de Musique », in *Les Théâtres subventionnés pendant la guerre*, Bulletin de la société de l'histoire du théâtre, sde [1916 ?], p.2-3.

1915 le directeur de l'Opéra peut annoncer la réouverture de la salle du Palais Garnier pour le 9 décembre suivant, avec une nouvelle série de matinées « consacrées à notre musique dramatique »³⁶ qui, le 16 décembre, inclut l'opéra-ballet *Mademoiselle de Nantes* : comme l'a signalé Jane Fulcher, le choix de musiques de Charpentier et Lully insérait de fait l'Opéra dans « un réseau de propagande » mis au service du « mythe du Classicisme français »³⁷. Cela donne le ton de la politique de l'institution jusqu'à la fin de la guerre.

En résumé, l'exclusion des auteurs allemands sur les scènes lyriques semble avoir été totale - à commencer, bien sûr, par les œuvres de Wagner, qui avant-guerre dominaient sans partage le répertoire, et que pendant le conflit personne ne semble avoir seulement songé à proposer. Car si « cas Beethoven » il y a eu alors, il a concerné l'opportunité de jouer ses œuvres *hic et nunc*, pendant que la guerre continue ; le « cas Wagner », en revanche, n'a jamais porté que sur la convenance de le jouer *après* la guerre.

* * *

En octobre 1915, André Messager justifiait l'exclusion initiale des compositeurs allemands par le désir de « ménager le sentiment légitime du public ». « Pusillanimité assez ridicule », renchérisait un journaliste du *Courrier musical* en février 1917 ; « particularisme irraisonné », ajoute Jean Poueigh ; « facile surenchère soi-disant patriotique », dira quant à lui le compositeur Gustave Samazeuilh³⁸. Les deux premières remarques suggèrent que les responsables de la programmation étaient à priori plus ouverts que leurs publics, dont ils redoutaient toutefois les réactions – à tort d'ailleurs, comme l'observe Messager en signalant l'absence de toute « manifestation hostile » aux œuvres allemandes jouées aux Concerts Rouge. Les deux autres commentaires semblent mettre en cause un état de l'opinion lié à la

³⁶ *La Musique pendant la guerre* n°3, 10 décembre 1915, p.41.

³⁷ Fulcher, art.cit., p.198.

³⁸ Lettre de Gustave Samazeuilh, *La musique pendant la guerre* n°2, 10 novembre 1915, p.26

conjoncture, et rapidement dépassé. Toutes sont rétrospectives. Le *Courrier musical* ne reprend sa parution qu'en décembre 1916, la revue *La Musique pendant la guerre* sort son premier numéro en octobre 1915, les archives des associations musicales conservées à la Bibliothèque Nationale sont très lacunaires pour tout ce qui touche à cette période. Les sources manquent pour connaître les raisons précises de ces exclusions au moment où elles se produisent – même si, bien sûr, on peut imaginer qu'il n'était point besoin alors de beaucoup d'arguments pour éviter tout ce qui rappelait l'ennemi. « On demandait aux concerts de dresser simplement l'inventaire public de notre richesse nationale », observait le même journaliste qui parlait de pusillanimité.

Nous savons cependant que Camille Saint-Saëns appelle à ne plus jouer aucune musique allemande dès septembre 1914. Il fait donc, dans ce domaine, figure de pionnier, quitte à prolonger son zèle par une incursion dans les territoires les plus controversés – comme lorsqu'il prônera l'interdiction de la Marche de Rakoczy de la *Damnation de Faust*, en y dénonçant une « Marseillaise de la Hongrie » valant symbole d'un pays ennemi. Il est d'ailleurs significatif que, plutôt que de lui reprocher de porter atteinte à un chef-d'œuvre du répertoire français ou de lui rappeler le caractère rhétorique de la citation de Berlioz, on lui ait répondu que Rakoczy, loin d'être un représentant de l'Empire des Habsbourg, avait été « un patriote hongrois de bon teint »³⁹. Mais en tout état de cause l'agressivité militante de Saint-Saëns semble avoir été au début relativement solitaire, tout au moins pour ce qui est de sa circulation publique.

En revanche, dans les faits l'exclusion des œuvres de Wagner est suffisamment rigoureuse pour qu'on ne puisse l'enfreindre sans danger, même à l'autre bout de la planète. En novembre 1915, la revue *La musique pendant la guerre* publie une interview de la chanteuse russe Félia Litvinne qui, exprimant tout son enthousiasme pour la cause des alliés,

³⁹ *Le Courrier Musical*, 1^{er} janvier 1917, p.79.

commente notamment : « On m'a même offert un superbe engagement à Buenos-Aires pour chanter du Wagner, je l'ai refusé non seulement pour ne pas chanter ces œuvres mais encore parce que je considère que mon devoir est ici aussi longtemps que la France sera en guerre, et tant que durera cet horrible drame, je ne chanterai pas du Wagner, même chez moi »⁴⁰. Son attitude contraste avec celle d'André Messager, qui à ce moment même se trouve précisément en tournée à Buenos Aires comme chef invité, et dirige, à trois occasions, des œuvres de Wagner. « L'excuse qu'il donne est celle-ci : Pour introduire de la musique française dans ses programmes, j'ai dû accepter de jouer Beethoven, Mozart, Schumann, Brahms et Wagner », notera dans son journal le 4 décembre 1915 son amie Madame de Saint-Marceaux. Mais c'est bien Wagner qui dans les salons concentre la réprobation :

Le soir, Messager vient se montrer. Il est accusé d'avoir conduit du Wagner à Buenos-Aires. Le fait est vrai. Il aurait mieux fait de s'en abstenir mais le crime n'a pas la portée qu'on veut bien lui donner. Messager est un esprit léger qui n'a pas compris qu'il faisait une action antipathique en conduisant du Wagner, lui, chef d'orchestre français en pays neutre. Les membres du Cercle veulent l'expulser, les musiciens aussi et, la jalousie aidant, on menace de lui faire une situation très ennuyeuse. Il ne comprend pas, fort heureusement pour lui. (13 décembre 1915)

Quelques mois plus tard, Messager annonce qu'il repart pour Buenos Aires : « Sa mentalité est effarante. Il ne comprend rien au tort qu'il se fait. S'il récidive, tout le monde lui tournera le dos », note encore Mme de Saint-Marceaux le 31 mars 1916. Mais elle semble avoir accompli son travail de persuasion, car deux mois plus tard elle peut signaler : « Messager va partir pour Buenos-Aires donner des concerts, où il supprime Wagner m'a-t-il promis ! »⁴¹.

En tout cas, le caractère incomplet des informations disponibles n'efface pas l'impression que les discours les plus agressifs contre la musique allemande vont s'épanouir alors même que l'exclusion de ces œuvres dans la pratique recule. En octobre 1915 paraît le

⁴⁰ *La musique pendant la guerre* n°2, 10 novembre 1915, p.25.

⁴¹ Extraits du journal inédit de Madame de Saint-Marceaux, communiqués par Myriam Chimènes, que je remercie vivement. Sur Messager à Buenos Aires voir également Caballero, art.cit., p.613.

premier numéro de la revue *La musique pendant la guerre*, que dirigent Charles Hayet et Francis Casadesus, et qu'édite le Comptoir général de musique. Son but affiché en couverture est de « constituer un document historique : du mouvement de l'Art Musical, des travaux, projets, des Compositeurs, Artistes, Directeurs de Scènes Lyriques et Concerts Symphoniques, pendant la guerre ». L'éditorial, intitulé « Ce que nous voulons », insiste sur la nécessité de surmonter les querelles entre chapelles, de porter soutien à ceux qui sont au front, de faire en sorte que la musique exerce « son influence bienfaisante et consolante ». En revanche, il ne dit pas un mot de la musique allemande. Dans ce premier numéro, à part Messenger expliquant comment Bach, Mozart ou Beethoven lui ont manqué, un seul des collaborateurs de la revue ou des nombreux musiciens interviewés va s'exprimer sur ce sujet, en l'occurrence pour se rallier à Camille Saint-Saëns et sa « haine pour tout ce qui est allemand »⁴².

Le plaidoyer le plus éloquent pour l'interdiction totale des compositeurs allemands montre bien le caractère défensif ou, pour être plus précis, réactif, de ce discours. Il s'agit d'un article publié sous pseudonyme dans la même revue le 2 février 1916, immédiatement après les premiers bombardements de Paris, qui coïncident avec l'exécution d'une symphonie de Beethoven aux Matinées Nationales et d'une symphonie de Schumann aux concerts Colonne-Lamoureux. Il s'intitule « Musique et Zeppelins » :

Quel accueil, en un pareil jour, le public parisien allait-il faire à ces œuvres ? Les directeurs vont changer leurs programmes, pensais-je, ils n'oseront provoquer un scandale en jouant de la musique allemande à un public dont les nerfs seront encore ébranlés par le tragique événement de la nuit précédente.

Le soir même les assassins revinrent, le tableau de ces immondes chasseurs n'était pas encore assez chargé, il leur fallait de nouvelles victimes innocentes. Je cherchai, le lendemain, après avoir constaté avec satisfaction le résultat négatif du nouveau raid, par quels ouvrages (français peut-être), les symphonies allemandes avaient été remplacées. Quelle ne fut pas ma surprise attristée en voyant que rien n'avait été changé, que ce public, qui venait de

⁴² *La musique pendant la guerre* n°1, cit., p.4.

subir d'aussi sanglants sévices, avait écouté sans sourciller et même applaudi, ces œuvres émanant d'un pays dont les soldats avaient failli, le jour même, apporter la mort à leur propre foyer, car c'est bien par hasard si ces spectateurs avaient été épargnés, les bombes n'aient pas choisi leurs victimes.

J'entends bien que Beethoven et Schumann ne sont point des contemporains. L'Allemagne, la douce Allemagne romantique du siècle dernier n'était pas celle d'aujourd'hui ; mais d'où vient donc cette grosse erreur, dont on veut faire un aphorisme ! Les Allemands de 1815 et de 1870 étaient-ils moins féroces que ceux que nous combattons maintenant ? Non, certes, l'histoire et la tradition sont là pour prouver le contraire. [...]

Allons, Musiciens et public français, un peu de pudeur, c'est le moment d'être nationaliste dans toute l'acception du terme, sans cela, après avoir joué Beethoven et Schumann dimanche, on jouera Schubert, puis Brahms, puis Malher [sic] et enfin Wagner, et sitôt la paix signée, nous reverrons sur les affiches de nos grands concerts et scènes lyriques s'étaler, en grosses lettres, les noms des signataires du fameux manifeste des 93 intellectuels allemands⁴³.

En prônant le nationalisme « dans toute l'acception du terme », qui n'est pas sans rappeler le « nationalisme intégral » de Charles Maurras, « Arlès » donnait des indices assez clairs de son positionnement à l'intérieur du champ politique français. Il rejoignait ainsi tous ceux qui, comme Jacques Maritain ou d'autres catholiques anti-kantiens, rejetaient la thèse des « Deux Allemagnes » défendue de préférence par les intellectuels républicains⁴⁴. Quant au « Manifeste des 93 », il voulait sûrement faire allusion au chef Felix Weingartner, très présent sur la scène parisienne d'avant-guerre, au concert comme à l'opéra, et seul musicien, avec le compositeur Humperdinck, à avoir signé ledit document, qui était paru en France dans *Le Temps* du 13 octobre 1914. Il est vrai que l'enjeu représenté par ce texte -sur lequel nous aurons à revenir- ne se réduisait pas à cette critique des contemporains : « Vivant, Wagner aurait signé le fameux manifeste », dira par exemple Poueigh, pour argumenter en faveur du ban de ses œuvres⁴⁵.

* * *

⁴³ Arlès, « Musique et Zeppelins », daté du 2 février 1916, *La Musique pendant la guerre* n°5, 10 février 1916, pp.70-1.

⁴⁴ Voir Hannah, *op.cit.*, p.118.

⁴⁵ Poueigh, « Doit-on jouer Wagner... », *art.cit.*, p.1915.

Toujours en février 1916, *La musique pendant la guerre* lance, sous la plume de Charles Tenroc et de Sylvio Lazzari, l'idée de créer une « Ligue pour la prépondérance de la Musique Française en France et sa propagation intensive à l'étranger »⁴⁶. Un projet qui, après s'être appelé un moment « Ligue Anti-Allemande », ou encore « Ligue nationale anti-austro-allemande pour la défense des intérêts économiques français », deviendra une réalité sous le nom de « Ligue Nationale pour la Défense de la Musique Française, sa prédominance en France, sa propagation à l'Etranger » – ou, plus simplement, la *Ligue pour la Défense de la Musique Française*.

Comme le remarque Carlo Caballero, le motto de la Ligue, « La musique de France aux Français », semble faire écho à celui de la Ligue Nationale Anti-Sémitique de France fondée en 1897, « La France aux Français »⁴⁷. En tout cas, pour saisir l'idéologie de Tenroc, apparemment le principal animateur du groupe, notons que vers la fin de la guerre il publiera un article intitulé « Le nationalisme musical », où il est question de race et de sang, des « vertus ethniques » et du « tempérament racique » des Français, ce qui le rapproche assurément du nationalisme le plus ethnociste de la scène intellectuelle française⁴⁸. Par ailleurs, il faut remarquer que le projet de la Ligue répond à la situation particulière du champ musical, mais n'est pas sans équivalent dans d'autres domaines artistiques : en février 1917 sera constituée une Société pour la défense et l'illustration de l'art français, alors même que certains critiques s'attellent à « démontrer l'infériorité chronique de l'art allemand »⁴⁹.

Cela dit, dans le projet de la Ligue, l'imbrication des idéaux patriotiques et des intérêts économiques est déterminante : c'est le directeur du facteur de pianos Pleyel, Gustave Lyon,

⁴⁶ « Aux armes ! Musiciens ! » et « Tribune libre » de Sylvio Lazzari et Ch.Tenroc, *La musique pendant la guerre* n°4, 10 janvier 1916, pp.51-2.

⁴⁷ Caballero, art.cit., p.615.

⁴⁸ Charles Tenroc, « Le Nationalisme musical », *Le Courrier Musical* XX^e année, septembre-octobre 1918, p.275-6, cit. in Caballero, p.598.

⁴⁹ Prochasson et Rasmussen, *op.cit.*, p.180.

qui avait été pressenti pour en devenir le premier président⁵⁰. La production de la maison avait dramatiquement chuté à cause des départs au front, entraînant au passage la fermeture de sa salle de concerts ; et, si ses exportations avaient crû dans certains pays alliés et neutres, la Grande-Bretagne faisait exception, justifiant l'idée d'un combat à livrer dans ce domaine. « Les produits, nocifs pour notre esprit national, de l'art allemand, doivent être assimilés à ceux de leur négoce absorbant ; la main-d'œuvre tudesque doit être proscrite aussi », proclame le premier manifeste de la Ligue, prônant non seulement le refus de toute la musique allemande moderne, mais également le boycottage des virtuoses et autres musiciens austro-allemands, l'exclusion de tout matériel allemand (par exemple les instruments), la suppression des éditions austro-allemandes, etc.⁵¹

Ces projets d'unification des efforts patriotiques devaient cependant tenir compte de situations particulières complexes. Pour ce qui est de l'édition, Alexis Rouart, président de la Chambre syndicale des marchands de musique de France, avait annoncé peu avant la fondation de la Ligue sa décision de « mettre sur pied une Edition Classique Française qui, vendue au même prix que les éditions allemandes, pourrait lutter contre elles sur le marché français et sur les marchés étrangers »⁵². Or, avant la guerre l'exploitation locale de ces éditions allemandes était souvent le fait de maisons d'édition françaises, qui vont à présent se retrouver en situation délicate : l'édition Peters des *Sonates* de Mozart, par exemple, était distribuée par la maison Durand, qui cependant va lancer une « édition Durand » de ces mêmes œuvres, laquelle non seulement s'avérera moins compétitive que celle de Peters sur les marchés étrangers, mais devra en outre se positionner aux côtés de trois autres éditions « françaises », toutes lancées avec le même enthousiasme patriotique... Ces contradictions expliquent sans doute que même la Chambre syndicale ait tourné court, « tentative ardue,

⁵⁰ *La Musique pendant la guerre* n°5, 10 février 1916, p.76.

⁵¹ « Aux armes ! Musiciens ! », art.cit.

⁵² *La Musique pendant la guerre* n°3, 10 décembre 1915, p.38.

rendue vaine par le mauvais vouloir de certains », dira Jean Poueigh⁵³, alors même qu'il n'y a pas d'indication que Rouart ait participé aux activités de la Ligue, organisée par des hommes proches d'une maison concurrente, le Comptoir général de Musique.

En tout cas, le 10 mars 1916 a lieu à la Salle Pleyel la réunion constitutive de la nouvelle association Loi 1901, dont les statuts prévoient notamment : « Les membres actifs doivent être français ou naturalisés français depuis au moins cinq ans, tout en n'étant pas d'origine Austro-Allemande ». La Ligue s'aligne en quelque sorte sur l'attitude déjà assumée par l'Association des chefs d'orchestre, dont le Conseil syndical (intégré entre autres par Chevillard et Pierné) avait demandé que seuls des Français soient engagés dans les théâtres subventionnés, et éventuellement les artistes de pays alliés, sans dépasser un 5 pour cent des effectifs, « à l'exclusion totale de tous les étrangers ennemis o neutres »⁵⁴. Les statuts de la Ligue précisent en outre que celle-ci « s'interdit toute discussion politique et religieuse ainsi que toute opération commerciale »⁵⁵. Or, les discussions n'étaient peut-être pas politiques, mais elles étaient néanmoins apparues dès cette réunion constitutive : « A l'unanimité, sauf une abstention, le principe de l'opportunité fut admis. Seul, M.Henri Rabaud émit une opinion contraire, mais comme il n'assistait à la réunion qu'à titre officieux, il ne fut pas tenu compte de son suffrage ». Le compte-rendu ne fait pas état des objections de Rabaud. Cependant, ces dissensions initiales semblent anticiper les difficultés de la Ligue, dont tout suggère qu'elle n'eut pas le succès escompté.

En effet, la proximité entre la Ligue pour la Défense de la Musique française et les Festivals de Musique française, dont la revue *La musique pendant la guerre* s'était faite l'animatrice dès mars 1916, peut conduire à attribuer à la première une importance qu'elle n'a

⁵³ Poueigh, « La musique allemande à Paris », art.cit., p.1993.

⁵⁴ *La Musique pendant la guerre* n°4, 10 janvier 1916, p.61.

⁵⁵ « Rapports – Ligue Nationale pour la Défense de la Musique Française », *La Musique pendant la guerre* n°6, mars 1916, p.91.

vraisemblablement pas eu⁵⁶. Le premier de ces Festivals, « exclusivement réservés aux compositeurs français (sans distinction d'Ecole, morts au champ d'honneur, disparus, blessés, prisonniers ou actuellement mobilisés) », eut lieu le 16 juin 1916 à la salle Gaveau, rassemblant un nombre impressionnant de personnalités au sein d'un Comité d'honneur présidé par Saint-Saëns et par le sous-secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts, Dalimier ; y participent également d'Indy, Bruneau, Charpentier, Chevillard, Debussy, Dubois, Dukas, Fauré, Messager, Pierné, Rabaud, Vidal, Widor, Carraud et Cortot, entre autres, avec Francis Casadesus comme secrétaire général fondateur, et le poète Saint Georges de Bouhéliier comme inspirateur. Ces concerts, soutenus par de nombreuses associations –la Ligue bien entendu, mais également la Société Française des Amis de la Musique, la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques, la Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique, l'Association Nationale d'Anciens Elèves du Conservatoire de Musique et Déclamation de Paris, la Fédération des Artistes Musiciens de France, la Chambre Syndicale des Artistes Musiciens de Paris⁵⁷- allaient se poursuivre pendant quelque temps avec un succès indéniable ; et l'on remarquera que c'est dans ce cadre que l'Etat se trouve le plus étroitement associé aux initiatives nées du milieu musical lui-même, autant par la présence de son représentant que par l'attribution d'une importante subvention. En 1916, Alfred Cortot avait été nommé à la tête du service officiel de la Propagande musicale rattaché au sous-secrétariat aux Beaux-Arts ; il y prendra des initiatives telles qu'envoyer des musiciens à l'étranger pour diffuser la musique française (d'Indy par exemple, qui en octobre 1916 partira en Italie diriger une série de concerts), mais il ne semble pas s'être occupé de la question de la musique allemande, où jusqu'à indication contraire on peut dire que l'Etat a crû bon de laisser faire les institutions directement concernées.

⁵⁶ Voir notamment Duchesneau, art.cit., p.128.

⁵⁷ *La Musique pendant la guerre* n°7, avril-mai 1916, p.99.

Pour ce qui est des Festivals de Musique française, on peut également observer que leur principe même est un signe supplémentaire du recul du consensus existant au début du conflit : le nom du cycle montre bien que, vers la moitié de l'année 1916, tout concert n'était plus nécessairement consacré à la « musique française ». Par ailleurs, dans la liste des soutiens manquant à l'appel les noms de Ravel, de Schmitt ou encore de Koechlin, ces figures de la Société Musicale Indépendante qui, vers la fin de l'année, devra affronter une sorte d'OPA de la Société Nationale, conduite au nom de l'Union Sacrée par d'Indy et ses amis⁵⁸. Non pas que l'on doive suspecter tous les membres de la SMI d'être hostiles aux thèses nationalistes : Jean Huré, par exemple, prononcera une « Défense et illustration de la musique française » pour montrer « comment nos compositeurs, depuis l'origine jusqu'à nos jours, ont servi de modèles et d'inspirateurs aux musiciens exotiques », en explorant la musique « gauloise » et « celtique », ou encore un Moyen-Age où, dit-il, « seul, le chant populaire ... laissait entrevoir le génie national »⁵⁹ ; une de ses œuvres sera du reste jouée au quatrième de ces festivals, le 17 juin 1917. Quant à Ravel, son amour pour le patrimoine français classique, dont témoigne notamment le *Tombeau de Couperin* dédié à des soldats morts au champ d'honneur, le rendait peu suspect de complaisance envers l'ennemi. Il demeure que leur attitude vis-à-vis de la musique allemande contemporaine est loin de s'aligner sur l'exécration de Saint-Saëns ou des animateurs de la Ligue. Sollicité par cette dernière pour devenir membre, Ravel communiquera sa négative du front, en s'insurgeant contre le bannissement des compositeurs allemands contemporains :

Il serait dangereux pour les compositeurs français d'ignorer systématiquement les productions de leurs confrères étrangers et former ainsi une sorte de coterie nationale : notre art musical, si riche à l'époque actuelle, ne tarderait pas à dégénérer, à s'enfermer en des formules poncives. Il m'importe peu que Schönberg, par exemple, soit de nationalité autrichienne. Il n'en est pas moins un musicien de haute valeur, dont les recherches pleines d'intérêt

⁵⁸ Voir Duchesneau, art.cit., passim.

⁵⁹ Jean Huré, « Défense et illustration de la musique française », *La Musique pendant la guerre* n°6, mars 1916, p.91

ont eu une influence heureuse sur certains compositeurs alliés, et jusque chez nous⁶⁰.

De fait, contrastant avec les célébrités qui soutiennent les Festivals, la Commission provisoire de la Ligue pour la défense de la musique française, nommée à l'occasion de la première assemblée, ne contient pas de noms de premier plan ; pas même celui de Gustave Lyon, mais plutôt ceux de critiques ou figures secondaires telles que Tenroc, Poueigh, Derouville, Diodet, R.F.Prévost, ou Soyer. Du reste, aussi bien la Ligue que *La musique pendant la guerre* semblent s'être essouffées assez rapidement, vu notamment le peu d'écho rencontré auprès de l'Etat. En août 1916, Francis Casadesus avait proposé de réunir les « associations françaises de concert » au sein d'un Comité d'union et d'action qu'il aurait voulu rattaché au Service de propagande de Cortot, mais celui-ci ne semble pas avoir répondu à sa proposition⁶¹.

L'échec de ces tentatives a sans doute nourri certains ressentiments contre ce que la revue n'hésitera pas à appeler, dans son dernier numéro paru en mai 1917, « La propagande allemande en France pendant la guerre »⁶². La thèse de l'« ennemi intérieur » appliquée à la musique pouvait donner lieu à des expressions lourdes de menaces, que Francis Casadesus introduisit par la citation de Clémenceau : « Que Verdun soit pour nous tous un salutaire exemple ! »

... Serons-nous de force à faire dans le domaine de notre art ce que font nos soldats sur les champs de bataille ? Aurons-nous assez d'empire sur nous-mêmes pour regarder en face ceux qui, depuis des années, ont aidé la musique allemande, à pénétrer chez nous ; ceux qui, soit par snobisme inconscient, soit par intérêt vénal, se sont faits ses champions et ses propagateurs ; ceux qui l'ont mise au premier rang, l'ont implantée dans nos théâtres et dans nos concerts au point que la musique française lorsqu'elle y paraissait semblait étrangère ? Aurons-nous le courage de leur dire que s'ils sont français de nom, ils ne le sont point de cœur ? Oublierons-nous le mal qu'ils ont fait à notre art national par fantaisie ou cupidité parce qu'ils nous auront jeté en pâture

⁶⁰ Maurice Ravel, *Lettres, écrits, entretiens*, p.157, cit in Duchesneau, art.cit., p.130. Voir aussi Caballero, art.cit., p.614, et Fulcher, art.cit., p.214.

⁶¹ *La Musique pendant la guerre* n°8, juin-juillet-août 1916, p.137.

⁶² « La propagande allemande en France pendant la guerre », *La musique pendant la guerre* n°9, septembre 1916 à mai 1917, p.189.

quelques bribes des avantages ou de l'or qu'ils récoltaient en obéissant sottement ou servilement à une organisation d'outre-Rhin qui ne cherchait que notre propre désorganisation ? Ne les ferons-nous pas rentrer dans l'ordre lorsque timidement – timidement, aujourd'hui que les armées alliées leur laissent prévoir une issue de la guerre tout autre que celle qu'ils croyaient entrevoir – ils objecteront que nos concerts et nos théâtres ne peuvent se passer du répertoire allemand ?⁶³

Casadesus se garde bien de donner des noms. Signalons toutefois qu'en juin 1917 Saint-Saëns publiera dans *l'Echo de Paris* l'article « Le danger musical » pour dénoncer un « mouvement en faveur de la musique allemande », car, dit-il, « de hautes personnalités musicales, d'autres encore, paraît-il, se concertent pour imposer au public la reprise du répertoire wagnérien ». Vincent d'Indy est la seule personne nommée, en tant qu'auteur d'une déclaration reproduite par Saint-Saëns : « Le beau est toujours beau, d'où qu'il vienne : proscrire Wagner, ce serait se conduire à la boche... »⁶⁴. La véritable opinion de d'Indy sur son contradicteur est attestée dans sa correspondance : « Enfin... cet homme est vieux, et tellement membre de l'institut, qu'on ne doit plus beaucoup tenir compte de ses molasses érections ! »⁶⁵ Mais d'Indy est tout de même contraint de se défendre : « J'ignore si le complot *pro-wagnérien* [...] existe autre part que dans l'imagination de votre éminent collaborateur ; en tout cas, ce que je puis affirmer, c'est que je n'y suis absolument pour rien »⁶⁶.

* * *

La ligne de partage est nette : Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Schumann, oui; Brahms et Wagner, ainsi que leurs successeurs Strauss, Mahler ou Schoenberg, non. Reste à savoir comment cette distinction a été pensée. Pendant la guerre,

⁶³ Francis Casadesus, « L'Emprise », *La Musique pendant la guerre* n°8, juin-juillet-août 1916, pp.135-6.

⁶⁴ Camille Saint-Saëns, « Le danger musical », *L'Echo de Paris*, 10 juin 1917.

⁶⁵ Lettre de Vincent d'Indy à Paul Poujaud, 15 septembre 1915, in Vincent d'Indy, *Ma Vie...*, *op.cit.*, p.751.

⁶⁶ Vincent d'Indy, « Le danger musical », *L'Echo de Paris*, 20 juin 1917.

dans tous les domaines, on se livre volontiers à des exercices de philosophie de l'histoire pour expliquer la barbarie allemande, notamment en donnant la réplique aux 93 intellectuels qui avaient lancé le défi : « Croyez que nous mènerons cette guerre jusqu'au bout, comme un peuple de culture, à qui l'héritage d'un Goethe, d'un Beethoven et d'un Kant est aussi sacré que son foyer et son sol ». Dans l'*Echo de Paris*, Georges Dumesnil publie alors une « brève réponse aux intellectuels allemands », en expliquant que « ceux qu'ils invoquent » sont « très malheureusement choisis » :

Beethoven est-il un musicien dont l'héritage appartienne à l'Allemagne ? Pas plus que son origine. Beethoven est un flamand, et la civilisation des Flandres, vieille province du royaume de France, est toute catholique. Le génie de Beethoven s'appuie sur un Mozart, si Italien, et sur Bach. Or on sait bien aujourd'hui que l'art des maîtres de chapelle allemands, qui s'est épanoui dans Bach, a tiré toute sa sève et sa première culture de la vieille musique française⁶⁷.

Pour ce qui est de Beethoven, bien avant la Première Guerre mondiale ses origines flamandes avaient été invoquées pour le « dégermaniser » et le rapprocher de la culture française. C'était d'ailleurs un auteur belge qui, au tournant du siècle, était allé le plus loin dans cette voie, évoquée même dans la *Vie de Beethoven* de Romain Rolland, pièce maîtresse du culte beethovénien en France publiée en 1902. Signalons d'ailleurs au passage que pendant la guerre certains beethovéniens notoires se démarqueront de l'attitude pacifiste de Romain Rolland, pour enrôler symboliquement le compositeur dans la lutte contre l'Allemagne ; le musicologue et caporal Jean Chantavoine, par exemple, qui le 21 novembre 1915 écrit cette lettre du front :

...je viens de jouer –bien mal d'ailleurs- avec un camarade, quelques sonates de Beethoven pour piano et violon : un orchestre invisible y ajoutait de temps à autre quelques coups d'une grosse caisse dont les Allemands devaient avoir des nouvelles...⁶⁸

⁶⁷ Georges Dumesnil, « Ceux qu'ils invoquent – Brève réponse aux intellectuels allemands », *L'Echo de Paris*, 28 octobre 1914. Pour les réponses au manifeste des 93, voir Hannah, *op.cit.*, pp.78ss.

⁶⁸ Jean Chantavoine, lettre publiée in *La Musique pendant la guerre* n°3, 10 décembre 1915, p.39.

Mais, si pendant le conflit Beethoven reste le compositeur allemand le plus joué en France –comme cela avait toujours été le cas depuis les années 1830- il ne semblerait pas que l’argument assez limité de la « naturalisation » belge ait été vraiment déterminant dans ce choix. Car c’est bien une vision générale de l’histoire allemande et européenne qui revient sans cesse sous la plume des commentateurs. Le critique Albert Bertelin, remarquant la mauvaise réception de Brahms en France, va reprendre une phrase de Brahms lui-même, pour l’identifier comme le premier compositeur « echt deutsch » :

Le rayonnement du siècle de Louis XIV projeta son éclat sur l’Europe entière et sur l’Allemagne en particulier. [...] J.S.Bach dans sa jeunesse passa des nuits à lire, au clair de lune, les œuvres de nos clavecinistes et, plus tard il écrivit lui-même des *Suites françaises*.

C’est à cette époque virent le jour ou grandirent la plupart des musiciens classiques allemands : Mozart, Beethoven, Schubert, Weber ; d’autres, nés plus tard, furent contemporains de l’époque napoléonienne. [...]

Il me paraît donc que les œuvres musicales allemandes du XVIIIe et des deux premiers tiers du XIXe siècle ont subi à des degrés divers l’influence de notre culture classique et que c’est la raison pour laquelle elles furent si facilement accessibles aux auditeurs français malgré l’essence nettement germanique des thèmes dont elles sont issues. Mais, peu à peu, au cours du XIXe siècle, l’Allemagne, obéissant à la voix des patriotes qui l’appelaient à secouer le joug étranger, réussit à se libérer de l’emprise si forte qu’avait [sic] exercé sur elle nos arts et notre littérature. [...]

Si Schumann, à un degré déjà moindre que ses devanciers est encore tributaire de l’influence française, Brahms, par contre, lui a complètement échappé ; il est le premier d’une série de musiciens dont les œuvres nous deviennent de plus en plus étrangères ; le fossé qui sépare les conceptions des deux races va se creusant chaque jour ; le besoin de dominer, d’opprimer, une mégalomanie jointe à un orgueil insensé ont doté l’Allemagne d’un art musical grandiloquent et vide [...] Cet art bien représentatif de leur état d’esprit actuel est la résultante fatale de leur « Kultur »⁶⁹.

Ainsi, la grandeur de la musique classique allemande résulte directement de ce qu’elle doit à la culture française – plus précisément à la culture française classique, qui se retrouve par-là décrite comme une sorte de matrice culturelle du Romantisme allemand. Ce discours sur la tradition française ou latine, qui coïncide avec la redécouverte de Rameau ou Couperin,

⁶⁹ Albert Bertelin, « ‘Culture’ française et ‘Kultur’ germanique », in *Le Courrier musical*, XVIII^e année, 1^{er} décembre 1916, pp.5-7.

est donc plutôt patrimonial et anti-moderniste, en accord avec le désir, énoncé par Pouiegh, d'annexer Bach, Haydn et même Mendelssohn au patrimoine national.

Même si certains préfèrent avancer l'idée, déjà courante avant-guerre, d'une influence de la Révolution française : « A cette époque de la vieille Allemagne, écrit Maurice Donnay, Beethoven, comme beaucoup d'Allemands, respire avec ivresse l'air de la liberté qui venait de France »⁷⁰. Dans une veine comparable, Saint-Saëns dit dans *Germanophilie*, après avoir éreinté Goethe et Schiller : « Il ne faut pas oublier toutefois que Schiller, dans son *Ode à la joie*, mise en musique par Beethoven dans sa 9^e Symphonie, a chanté la fraternité universelle. Aussi, depuis la guerre, la 9^e symphonie est mise à l'index en Allemagne »⁷¹. Si l'énormité de cette dernière phrase est flagrante, sa logique discursive s'inscrit toutefois dans le sillage de l'idée dominante d'un combat entre une civilisation française universaliste et une *Kultur* particulariste. Un consensus qui n'arrive pas à taire les différences idéologiques ou personnelles, sensibles dans le différend qui, pendant toute la durée du conflit, va opposer Saint-Saëns, lié à la tradition politique républicaine, et d'Indy, le catholique royaliste proche des amis de Charles Maurras.

Dans cette querelle d'individus, une partie du problème était la défense par d'Indy du rôle tenu par César Franck au sein de la Société Nationale dans les années 1870, qui avait conduit à l'éloignement de son fondateur Saint-Saëns. Mais c'est le « cas Wagner » (titre d'un recueil de Jean Marnold paru après la guerre) qui se retrouve toujours au centre des débats – sans que Nietzsche y ait joué un grand rôle, malgré quelques tentatives isolées de mettre à contribution ses écrits contre Wagner ou, sur un plan différent, contre le nationalisme allemand. C'était bien Wagner qui était au cœur des premiers articles de Saint-Saëns, où il épinglait le racisme de Howard Stewart Chamberlain (notamment sa phrase : « L'importance de chaque nation dépend de la proportion de sang germain qu'elle contient ») ; c'est autour de

⁷⁰ Cit dans l'éditorial de *La Musique pendant la guerre* n°4, 10 janvier 1916, p.54.

⁷¹ Camille Saint-Saëns, *Germanophilie*, Paris, Dorban-Ainé, 1916, p.18.

lui que tourne la conférence de d'Indy « Musique française et musique allemande », prononcée le 16 avril 1915, où il blâme « la campagne absurde que l'on mène depuis quelque temps contre l'auteur de *Parsifal* » - tout en réservant à ce dernier, au sein d'une véritable histoire mythique de la décadence de la musique allemande, une place tout à fait singulière : « Wagner fut le dernier des musiciens allemands dans l'ordre classique et traditionnel ; après lui, la dégénérescence germanique s'accroît d'effrayante façon ». Après lui, mais pas sans lui, car « ayant lui-même considérablement contribué par la grandeur de ses vues et la beauté de sa musique au progrès de cette marche de l'art, Wagner participa cependant au mouvement qui allait peu à peu plonger la musique allemande dans le colossal abîme où elle se vautre aujourd'hui ».

Ainsi, la position de Wagner est à la fois cruciale et équivoque, démontrant l'embarras, pour ne pas dire le déchirement, de ce wagnérien patriote qu'est le directeur de la Schola. Mais son argumentation n'est pas seulement un éloge de l'œuvre artistique de Wagner : il va jusqu'à affirmer, de manière assez osée, que dans *Une Capitulation* « Wagner n'a pas insulté la France » :

D'injures contre la France, pas la moindre trace. On y rencontre seulement quelques brocards, bien puérils, à l'adresse de Victor Hugo, de l'Opéra de Paris et d'Emile Perrin, son directeur. Puis, après une apothéose d'Offenbach, qui vient jouer une valse sur son trombone, et, à la suite d'un ballet de rats d'opéra, viennent des railleries, très acerbes, celles-là ; contre qui ? Contre les directeurs des théâtres allemands qui, au lieu de favoriser l'art de chez eux, se ruent à Paris pour arracher des pièces aux auteurs parisiens en vogue.

Et c'est là la *capitulation*... Capitulation des théâtres allemands devant nos pièces françaises. Le tout assaisonné de calembours français peu drôles. Il n'y a vraiment pas, là-dedans, de quoi fouetter un hussard de la mort !⁷²

Et d'Indy d'ajouter : « Nous devons être reconnaissants à Richard Wagner, car il rendit à notre art le plus grand des services en le débarrassant à jamais du joug italien, et on peut affirmer que c'est grâce à lui que notre musique française s'est ressaisie et est devenue

⁷² Vincent d'Indy, « Musique française et Musique allemande », art. cit., pp.1482-3.

ce qu'elle est actuellement ». Ainsi, c'est précisément le nationalisme de Wagner qui, pour d'Indy, en fait un modèle en temps de guerre.

La réplique de Saint-Saëns est de regretter que le patriotisme de d'Indy « ne lui commande pas d'attendre, pour exalter la musique allemande, que les Allemands aient cessé de fouler notre sol et de détruire nos cathédrales, et ne lui défende pas de plaider les circonstances atténuantes pour *Une Capitulation* » (dont une nouvelle traduction venait d'ailleurs d'être publiée, à de seules fins polémiques)⁷³. En juin 1917, dans l'article « Le danger musical » où il dénonce ce « mouvement en faveur de la musique allemande », Saint-Saëns commente également, non sans naïveté : « Ah ! que l'on pense différemment en Italie ! Dernièrement, je voulais faire entendre à Rome un Concert de Mozart ; on s'y est opposé : on ne veut plus rien d'allemand ni d'autrichien ». Cela permettra à d'Indy de s'illustrer en attaquant Mozart, « ce Mozart qui déversa contre la France des insultes bien autrement fielleuses que les plaisanteries sans portée dont est parsemée l'innocente et stupide *Capitulation* de R.Wagner », sans négliger de rappeler au passage « l'Aigle Noir de Prusse » et la « poignée de main du Kaiser » antan reçus par l'auteur du *Carnaval des Animaux*. Ainsi, le différend entre Saint-Saëns et d'Indy autour de Wagner en cache un autre autour de Mozart – moins brûlant d'actualité sans doute, mais éventuellement significatif pour l'enseignement de l'histoire de la musique en France, vu notamment la diffusion du credo anti-mozartien par la Schola. Etrange spectacle en tout cas que celui que donnent ces deux anciens wagnériens illustres, s'étripant sur la place publique à propos d'un avenir complètement incertain. Car, il faut le répéter, toute la polémique ne tourne jamais que sur un éventuel retour de Wagner sur les scènes françaises *après* une victoire dont personne, d'ailleurs, ne doute - en public s'entend. En réponse à la question « Faut-il jouer Wagner après la guerre ? », le compositeur Charles-Marie Widor avait dit en avril 1916:

⁷³ Camille Saint-Saëns, « La Conférence de M.Vicent d'Indy et M.Camille Saint-Saëns », *La Renaissance politique, artistique et littéraire*, 3^e année n°16, 4 septembre 1915, p.1659.

Si nous eussions été battus, sans doute les rancunes de jadis se fussent-elles ravivées et cette mythologie d'outre-Rhin nous eût-elle paru insupportable...

Mais après la Victoire ?

Concluez...⁷⁴

* * *

Le cas Wagner n'était pas seulement important pour des raisons politiques ou historiques, mais également à cause de ses conséquences pour la musique contemporaine. L'éloge par Camille Mauclair des « allemands de la pré-Kultur », déjà cité, s'achevait sur ce commentaire : « Ils en parlaient parfois avec un irrespect pénible, ceux-là même qui tout ensemble nous vantaient les symphonies-canon et engageaient nos jeunes à se limiter de plus en plus à une musique évanescence, comme pour affirmer notre abdication de toute force »⁷⁵. Ainsi, la position nationaliste de Mauclair est marquée par son engagement dans les discussions esthétiques locales, en l'occurrence sa haine de Debussy et des avant-gardes. La musique allemande contemporaine est d'autant plus néfaste pour lui qu'elle apparaît comme portant secours aux esthétiques qu'il récuse – les fauves et les cubistes, ou encore ceux qui dressent « de minuscules autels à la divine fausse note et à l'exquise dissonance », comme il dit plus loin. Face à la « dégénérescence » contemporaine, qu'elle soit française ou allemande, les maîtres classiques sont une garantie d'humanité et d'innocence, mais encore d'héroïsme, le modèle de l'art d'après la guerre :

...parce que l'humanité viendra de souffrir, parce que l'héroïsme, la douleur, le sacrifice, le deuil, auront soulevé une immense vague de passions, parce qu'avec tout ce flot de pathétique il y aura eu de quoi alimenter dix Beethoven.[...] L'homme qui symphonisera notre tourmente et écrira notre neuvième est peut-être au moment où je parle cet adolescent fiévreux dont, à une haute croisée, dans une rue de cité inconnue, la lampe brûle jusqu'à l'aube – et tous l'ignorent, mais lui sait.

⁷⁴ Cit. in Jean Poueigh, « Faut-il jouer Wagner... », art.cit, p.1915.

⁷⁵ Camille Mauclair, « Pour l'amour de la fée », *Le Courrier musical*, XVIII^e année, 1^{er} décembre 1916, pp.3-5.

L'attaque de Mauclair contre les avant-gardes n'est pas originale. Comme le remarque Silver, « le cubisme en particulier, l'une des expressions les plus évidentes de l'esprit moderne, était considéré comme l'avant-garde ennemie » ; une attaque contre le « *Kubisme* » dont Prochasson et Rasmussen soulignent la dimension antisémite, liée surtout au rôle de Kahnweiler⁷⁶. Et les occasions ne manqueront pas de faire de ce genre d'arguments un usage presque terroriste – témoin, par exemple, les accusations d'« art boche » lancées lors de la création de *Parade*, le ballet de Satie, Cocteau et Picasso⁷⁷.

L'enjeu esthétique local est également présent dans la défense de Schoenberg contenue dans la lettre de Ravel déjà citée. Il va apparaître avec force lors des polémiques qui, début 1917, accompagnent l'échec du rapprochement entre la SMI et la Société Nationale. Le 15 janvier de cette année, d'Indy publie dans *Le Courrier musical* un article où il affirme que les différences esthétiques, comparables aux vêtements variés qu'arborent les prêtres de différentes nationalités ou ordres religieux pour « la célébration du même office », ne sauraient être un argument contre « une union fraternelle et sans arrière-pensée entre tous les 'poètes du son' de notre patrie ». Ce qui ne l'empêche pas de dresser un ironique tableau à charge du style moderne représenté par la SMI, en y glissant par exemple : « un troisième ne craindra pas de s'exhiber en pijama à deux tonalités superposées (style boche) ; un autre arborera fièrement un veston brillant par l'absence de toute forme et de toute tonalité »⁷⁸. Cela lui vaut la réplique de Charles Koechlin, auteur présumé de la remarque « Nous n'avons pas la même esthétique » qu'avait visé d'Indy par son article « Esthétique » : « La mode m'est indifférente. [...] Je ne me prive pas, à l'occasion, de superposer deux ou trois tonalités, et m'intéresse fort aux compositions *atonales* de M.Schönberg. ». Et plus loin :

Je réclame contre l'épithète : « style Boche » appliquée au « vêtement fait de tonalités superposées ». Certes, on en trouve le germe chez Bach, chez Beethoven, voire chez Haydn (de qui je sais certain *si bémol* peu explicable).

⁷⁶ Silver, *op.cit.*, p.8 ; Prochasson et Rasmussen, *op.cit.*, p.121.

⁷⁷ Voir Silver, *op.cit.* p.104, et Fulcher, *art.cit.*, pp.206-7.

⁷⁸ Vincent d'Indy, « Esthétique », *Le Courrier musical*, 15 janvier 1917, pp.25-26.

Quant aux modernes, bien avant les Hongrois, MM. Bartok et Kodaly (pour Schönberg, il est *atonal*) M.Alfred Bruneau avait écrit, dans ce *Rêve* resté si jeune depuis 1890, un émouvant et admirable exemple de style polytonal (*la douleur de l'Evêque*). Ce qui est propre aux Boches, ce le caractère de leur musique, non tel procédé ; et la superposition de deux tonalités n'a *en soi* rien de Boche. On peut en tirer des effets musicaux compatibles avec nos qualités nationales. Et il serait regrettable de jeter *a priori* le discrédit sur ces moyens, en les traitant de Boches⁷⁹.

L'article de Koechlin s'achève sur la remarque que les critiques de d'Indy d'un « uniforme particulier de coupe *bègue* » (la répétition de phrases musicales) s'appliquent en premier lieu à Debussy, « Roi des Bègues ». Cette pointe s'accorde avec le sentiment, tellement majoritaire à l'époque que même d'Indy n'est pas en position de le réfuter, que Debussy représente désormais la pointe du progrès musical à l'échelle internationale. D'ailleurs, Koechlin trouvera un allié en la personne de Jean Marnold, critique au *Mercure de France* et grand partisan de Debussy, qui se fera un plaisir de rappeler à d'Indy l'influence de la pensée de Hugo Riemann dans l'enseignement de la Schola⁸⁰. Mais les réticences de Ravel et Koechlin à suivre les anti-modernistes dans leur exécution de l'avant-garde, fût-elle allemande, montre non seulement que leur conception du nationalisme musical est politiquement moins dogmatique que celle de leurs collègues, mais surtout, qu'ils ont compris que le champ de la musique moderne est, qu'on le veuille ou non, un espace international, dont Schoenberg constitue déjà un référent incontournable. En septembre 1916, un journal viennois n'avait-il pas affirmé que « Arnold Schönberg est aujourd'hui sans aucun doute le compositeur autrichien vivant le plus souvent joué dans les pays neutres », ce qui représentait, d'après le journaliste, une compensation au « boycott de ses compositions en Angleterre, en France et en Russie »⁸¹ ?

* * *

⁷⁹ Charles Koechlin, « Esthétique ? », *Le Courrier musical*, 15 février 1917, pp.79-80.

⁸⁰ *Mercure de France* 451, 1^{er} avril 1917, pp.516-7 ; cit. in Duchesneau, *op.cit.*, p.141.

⁸¹ *Neues Wiener Journal*, 16 septembre 1926.

Le 1^{er} décembre 1918, le musicologue Julien Tiersot écrit dans *Le Courrier Musical* : « Nous avons, depuis trois hivers, vu reprendre notre petit tran-tran [sic] de vie musicale antérieure, un peu contrarié seulement par l'élimination de la musique allemande contemporaine : à cette différence près, les concerts de 1915 à 1918 ont ressemblé beaucoup à ceux de 1913-14, et de là on a pu induire qu'il n'y a rien de changé dans le monde musical en France : il y a seulement quelques pages de Wagner de moins »⁸². L'étude de la situation après la guerre excédant le cadre du présent article, nous nous contenterons de signaler que, après l'Armistice, la « différence » observée par Tiersot semble s'être estompée assez rapidement. En novembre 1919, Florent Schmitt notait que « les gens réclament Wagner sans trop savoir pourquoi », en ajoutant : « Je ne puis sans frémir songer aux innombrables ouvertures de Lohengrin et de Rienzi que nous réserve « celle » des frontières et que la guerre, c'est son seul mérite, nous aura du moins épargné pendant quelque temps »⁸³. Comme on voit, l'antipathie à l'égard de Wagner subsiste, mais l'argument de Schmitt est loin d'en appeler au patriotisme, comme cela avait été invariablement le cas pendant le conflit.

Le retour de Wagner à Paris sera toutefois chose faite quelques jours plus tard, sous la baguette de Camille Chevillard. En 1915, Jean Marnold s'était insurgé contre le boycott prôné par Saint-Saëns en disant que « cela ne servirait qu'à lui ménager par la suite une rentrée plus triomphale, plus écrasante ». Le 15 décembre 1919, le critique Antoine Mariotte doit témoigner de l'« éclatante confirmation » de cette prophétie, en rendant compte du triomphe de Wagner aux Concerts Colonne, salué par « dix minutes » d'acclamations : « On s'est écrasé pour aller entendre la scène religieuse de Parsifal et l'on ne vit jamais, en vérité, pareille affluence à un concert. L'immense Châtelet refusa du monde. »⁸⁴ Or, quinze jours

⁸² Julien Tiersot, « Musique et Conscience Nationale », *Le Courrier Musical*, XX^e année, 1^{er} décembre 1918, p.345.

⁸³ Florent Schmitt, « Concerts Colonne », *Le Courrier Musical*, XXI^e année n°17, 1^{er} novembre 1919, p.265.

⁸⁴ A.Mariotte, « Concerts Colonne », *Le Courrier Musical*, XXI^e année n°20, 15 décembre 1919, p.310.

plus tôt, le même critique avait eu à rendre compte de la première interprétation d'une œuvre de Wagner après la guerre –sans doute une ouverture- lors d'un concert où l'on donnait également une composition de Gabriel Dupont, qu'il associait à *Petrouchka* de Stravinsky tout en y voyant un « avant-goût de ce que sera la musique de nos petits neveux, celle des bruiteurs futurs ou futuristes ». Et il concluait par ces mots : « Ah ! que l'on joue donc du Wagner, qu'on en joue donc, s'il doit nous délivrer de la maladie russe! »⁸⁵

Bien sûr, il serait sûrement faux de réduire le retour de Wagner dans les salles parisiennes à cette bravade anti-moderniste. Ce commentaire va toutefois dans le sens de Jane Fulcher décrivant un monde musical d'après-guerre « substantiellement différent de l'image convenue des 'années folles' modernistes », car caractérisé par le triomphe du paradigme conservateur lié à l'éloge du classicisme français⁸⁶. En revanche, en mars 1920 le nom de Schoenberg apparaîtra au programme d'un concert de « musique étrangère » organisé par le groupe des Six à la galerie Montaigne⁸⁷. Tout comme avant le conflit, pendant les années vingt les compositeurs allemands, classiques ou contemporains, vont s'imposer comme des références incontournables dans les débats esthétiques français, quel que soit le positionnement des acteurs qui les écoutent ou les évoquent, les rejettent ou les admirent. Il serait cependant imprudent d'en conclure que la guerre n'aura rien changé. Si, comme le signale Myriam Chimènes, Alfred Cortot se souviendra de son expérience de 14-18 en prenant ses responsabilités auprès du gouvernement de Vichy⁸⁸, on peut dire que c'est la notion même de « propagande musicale » -soit une certaine manière d'articuler patrimoine musical et politique culturelle- qui aura pris sa forme moderne avec la Première Guerre mondiale. Aussi, en attente d'un examen plus approfondi, signalons que, début 1919, le

⁸⁵ A.Mariotte, « Concerts Colonne », *Le Courrier Musical*, XXI^e année n°19, 1^{er} décembre 1919, p.297.

⁸⁶ Fulcher, art.cit., p.209.

⁸⁷ Voir Marie-Claire Mussat, « La réception de Schönberg en France », *Revue de Musicologie* Tome 87 n°1, 2001, p.153.

⁸⁸ Voir Myriam Chimènes, « Alfred Cortot et la politique musicale du gouvernement de Vichy », in *La Vie musicale sous Vichy*, M.Chimènes éd., Bruxelles, Complexe, 2001, p.42.

bombardement de Bayreuth inspirait rétrospectivement à Camille Mauclair les paroles suivantes, où l'on sent, certes, l'inertie de la rhétorique nationaliste des années qui viennent de s'écouler, mais également, le signe qu'un certain wagnérisme français a définitivement vécu :

Bayreuth n'est et ne sera plus que le cénotaphe du wagnérisme, un autel effrité, désaffecté, d'où l'Allemagne elle-même a détourné les derniers pèlerins. La part la moins noble de Wagner est enterrée là, son orgueil de théoricien, d'impérialiste des arts ; sa musique s'est évadée de la geôle de son système, qui croule avec Bayreuth et l'Empire, nés tous les deux de Sedan et du désir de magnifier l'ère allemande⁸⁹.

Esteban Buch

(CRAL/EHESS)

⁸⁹ Camille Mauclair, « Wagner après la guerre », *Le Courrier musical* XXI^e année n°1, 1^{er} janvier 1919, p.3.